

《电视虚构叙事导论》（第五章）（一）

第五章 电视虚构叙事情

境

大约在二十世纪四十年代末，认真区别一篇叙事作品的作者和作品中的叙事者，已经成为美国大学里文学课堂上十分普遍的事。“大多数教师认为，爱情十四行诗中‘情人’所表示的态度和十四行诗作者本人在实际生活中可能或不可能表现出来的态度不可混为一谈。我们可以用历史的方法对十四行诗的作者进行描述，然而文学教师最终所关注的还是那个说话者，也就是某人（我们不妨称之为‘诗人’）用来和我们说话的那个声音或伪装。”（1）叙事作品中的“我”不等于该作品的作者本人，这早已成为文学阅读中的常识。《故乡》中的“我”肯定不等同于鲁迅先生，即使有的画家以鲁迅肖像为摹本绘制《故乡》插图，也决不会在真正的文学读者中引起混乱。《腐蚀》开头那段小序，虽然署名为“茅盾”，也不会有人理解为生活中的沈雁冰，不会相信这部由茅盾创作的小说真的是他在“陪都某公共防空洞”中发现的日记，而他只不过只有“整抄”之功而已。但是，如果将作者和不在作品中露面的隐含作者加以区别，说《骆驼祥子》的故事的隐含作者不是老舍，《阿Q正传》和《伤逝》的叙事者也应该是完全不同的两个人，恐怕就超出了文学常识的范围，而进入叙事学的研究领域了。

再举一个例子，姑且认为小说《骆驼祥子》的作者是老舍先生，但是电视剧《骆驼祥子》的作者显然就不再是老舍先生了。老舍笔下的虎妞长得很难看，她出嫁时也没有那么多人抬轿、吹喇叭，她是自己把自己给打发了的。但电视剧的作者也不是在片头署名的脚本改编者，因为不仅老舍理所当然是第一个讲述祥子故事的人，而且导演、美工、置景等其他创作人员也共同参与了 this 三十年代北平人力车夫的故事的重述。

摆脱这个窘境的唯一出路，是创造一个非人格化的替身，“他”既能体现老舍先生的创造，又能体现编导人员对故事的重述和加工，也能体现导演、美工、摄影等创作部门对屏幕上再现这个故事所作的贡献。这个非人格化的替身，就是电视剧《骆驼祥子》的隐含作者，“他”只有在荧屏上所讲述的祥子的故事中才存在；一旦离开电视剧

文本，他就消失得无影无踪了。只有这样认识电视剧的“作者”，我们才能理解，为何小说中那个孤独无靠的人力车夫突然会有了那么多的知心朋友，为何小说中那个使祥子走向堕落的夜叉似的虎妞突然会变得年轻漂亮，并且会真心地爱着祥子。原因就在于，这是另一个作者创作的另一个故事。这个“作者”生活在二十世纪九十年代，他所面对的是被现代文化工业媒介娇宠惯了的观众，他们再也没有耐心去听一个三十年代青年农民进城奋斗、然后又被这个城市的文化所毒害的故事，于是他就把祥子的故事按照现代人的口味改造了一遍。

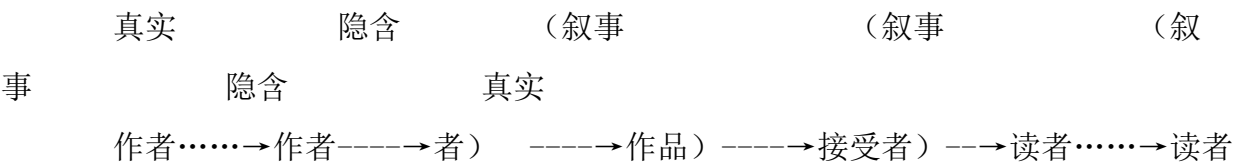
即使是由同一名作者改编自己的原作，其隐含作者也是两个。《来来往往》小说原作的隐含作者，是个完全由着康伟业的性子来的人。在接近故事结尾处，“他”让段莉娜揣着匕首赶赴与时雨蓬见面的饭局，不时地奚落这个从衣着到内心都大大地落后于时代的女人；然后又让康伟业在酒醉之后跑到江边，把自己交往过的女人“以及与她们联系在一起的场景、声音、气味、色彩及至天气等等”都挨个儿比较了一遍，最后，什么也没有想清楚，仍旧“驾上他的车，回到了他日常忙碌的生活中”。电视剧《来来往往》的隐含作者就谨慎得多。在作品接近尾声时，“他”开始认真考虑如何给康伟业安排一个合乎社会一般道德律的结局，“他”必须适时地拽一拽康伟业情感的缰绳，把他重新拉回到段莉娜身边。在所剩无多的篇幅里，“他”让刚刚办完离婚手续的康伟业和段莉娜双双来到他们俩第一次约会的公园的那座亭子下，康伟业觉得，转了一圈，还是段莉娜最好，于是用双手将段莉娜重新拥入怀中。

除了上述道德观的不同外，小说的隐含作者还很热心地介绍了康伟业与林珠在北京幽会的场所是哪家饭店，以及这家饭店的种种特点和入住手续，“他”相信，大多数读者都没有见识过这么豪华的场所，因此有义务把自己掌握的相关知识告诉大家，话语中还流露出少许优越感。电视剧的隐含作者就粗心得多，不仅没有介绍饭店的星级，连招牌的镜头也没给一个。

隐含作者与真实作者的区别还有很多形式，如一部作品的作者可以有多人署名，也有可能作者佚名，但是，一部叙事作品的隐含作者却只有一个，而且身份固定，界限分明，他只存在于叙事作品中，而且永远存在于叙事作品中。所以，无论《水浒》的最后定稿者是谁，它的隐含作者都是确切无疑的。

为了形象地说明一部叙事作品从最初的创造者到最终的接受者之间的传播环节，查特曼绘制了一幅叙事交流情境示意图：

叙事情境



这个图示将叙事作品的传播分成两部分，一部分存在于叙事作品之外，属于真实世界中有名有姓、有思想有性格的活生生的人；一部分存在于叙事作品之内，属于叙事作品中的符号。真实作者和真实读者都属于真实世界，因而排除在叙事文本之外，只有隐含作者和隐含读者才包括在叙事文本之中。虽说在一个完整的叙事文传播场合，真实作者和真实读者都必不可少，但它们都不属于叙事学的研究范围。

一 隐含作者与隐

含读者

隐含作者的概念十分重要，它既非真实作者，亦非叙事者，而是读者从叙事文本的内容和形式中归纳、推断出来的虚构的人物，是作品中所体现的社会道德风尚、审美价值取向和个性心理特征的集合体，是想象的人格，虽然他并不存在，却不可或缺，因为他“是在作品整体里起支配作用的意思，也是作品所体现的思想标准的根源”(2)。

最早提出隐含作者概念的是韦恩·布斯 (Wayne Booth)，他在《小说修辞学》一书中说：

当写作时，[真实作者]创造出的不是一个理想的、非个性的“一般人”，而是“他自己”的隐含的替身，他不同于我们在其他人的作品中遇到的那些隐含作者。……不管我们把这个隐含作者称为“官方书记员”，还是采用最近由凯瑟琳·蒂洛森所复活的术语——作者的“第二自我”——都会很清楚，读者从这个人物身上获得的印象，是作者最重要的相貌之一。不管他如何努力做到非个人化，他的读者都必然会对这个官方书

记员留下鲜明印象——因为他也在某些价值方面表露了自己个人的态度。(3)

正如每个人在不同的场合会有不同的表现一样，真实作者在不同的作品中也用不同的替身。在通常情况下，隐含作者这个自我通常比真实的人更文雅，更明智，更聪慧，更富有情感。电视剧《十七岁不哭》的真实作者李芳芳是一名刚走进大学校门不久的本科生，但从作品看，该剧足可以成为同龄人的生活教科书。一些高中生在看完电视剧后写给报社的信中说：剧中“许多哲理性语言令我折服”，“杨宇凌教会我怎样去充实地生活；乐心教会我怎样去关心别人；简宁教会我怎样对待学习；连我不喜欢的罗洋也使我明白了友谊的重要”(4)。但这只是该剧的隐含作者所具有的魅力。生活中的真实作者有着一般女孩儿共有的特性，得了大人的奖赏会兴奋，遇到挫折会撕毁稿子，交稿日期逼近会急得流泪，她自己也像她作品中的人物一样，需要大人的呵护。(5)但《十七岁不哭》的隐含作者却是一个高高在上，洞悉一切，为中学生指点迷津，甚至为教育工作者指明正确方向的智者。

隐含作者既不同于真实作者，亦不同于叙事者，“他”的最大特点是没有声音。查特曼说：

与叙述者不同的是，隐含作者什么也不能告诉我们。他，或更准确地说，它，没有声音，没有直接参与交流的手段。它通过整部作品的构思，借助作品中所有人物的声音，依靠它所选定的让我们所了解的全部方式，无声地给我们指示。我们可以通过比较同一真实作者的（但预先假定为不同隐含作者的）不同的叙事作品来最清楚地把握住隐含作者的见解。(6)

按照此种理论，鲁迅的《狂人日记》、《阿Q正传》和《祝福》等都有不同的隐含作者，但在这些作品中共同存在着对精神上麻木愚昧的民众的命运焦虑，“哀其不幸，怒其不争”，是贯穿于《呐喊》、《彷徨》两部小说集始终的声音。这就是烙在不同的隐含作者身上同一个真实作者的印记。又如电视剧《无悔追踪》和《针眼儿警官》亦属不同的隐含作者，但从两部作品的取材（胡同里的派出所）及其两名主人公所共有的对警察职业的近乎偏执的热爱，从他们与胡同里的老百姓亲如一家的密切关系，从作品中洋溢的胡同里特有的生活情趣，不难发现同一个真实作者（史建全）的标记。

从隐含作者可以推导出隐含读者的概念，这完全是结构主义的二元对立观念的具体操作的产物。不过，将抽象的作品接受者与无数具体的作品读者加以区分，却早在结

构主义叙事学出现之前就开始了。1950年，沃克·吉布森便提出了“读者”和“冒牌读者”的概念：“读者”是一个真实的人，“他的性格象任何一个死去的诗人一样复杂，无法表达”。“冒牌读者”“是那假想的读者”，“是一种人工制品、听人支配，是从杂乱无章的日常情感中简化、抽象出来的”。⁽⁷⁾他进一步解释道：“一位编辑的工作主要是确定他那份杂志的冒牌读者”⁽⁸⁾。但是“冒牌读者”和“隐含读者”仍有明显的不同。虽然它们都不同于“真实读者”，但“冒牌读者”是“真实读者”的抽象化，它仍然处在叙事作品之外。正如电视节目都有自己的特定对象一样，虽然这个对象不可能具体地站在电视机前，但这些人是在存在着的；他们没有声音，没有形象，却能最终决定电视节目的内容与风格。例如某些国家的“清晨电视小说”和冠以“星期×剧场”的电视连续剧，就有不同的“冒牌观众”，前者多为家庭主妇，后者则加入了一部分大、中学校的学生和公司的年轻职员。中央电视台在黄金时段播出连续剧《红岩》，其“冒牌观众”群体更加明确，就是那些正在进行“三讲”教育的党员干部。“隐含读者”则不然，他只存在于叙事作品中，而不能跑到叙事作品外；他是隐含作者的逻辑对应的产物，“他们两人互为镜像”⁽⁹⁾。

隐含读者既然是从隐含作者推导出来的对应物，那么它就越比隐含作者更加抽象。一个现实读者如果不是无条件地接受作品中的全部价值体系和审美观念，他就无法成为一个隐含读者，而只能是个真实读者。沃克·吉布森的“装扮”说或许有助于我们理解隐含读者：“一个站在书亭前翻阅一堆杂志的人所关心的必定是这样一个问题：今天我要装扮成谁？”⁽¹⁰⁾亦即他要在众多的作品中选择哪一种？在多大的程度上认同作品的价值观念？前一个问题将决定他扮演哪一种隐含读者，后一个问题决定他是否扮演隐含读者。对隐含作者而言，只有当对后一个问题的回答是百分之百地接受作品的价值体系时，前一个问题才有意义。隐含读者是从作品中抽象出来的价值体系；而任何真实读者都必然会有自己的对于作品的选择和批判态度，不可能将自己完全等同于隐含读者。最理想的隐含读者大概只有一种，那就是阅读宗教经文的虔诚信徒。

隐含读者也不同于叙事接受者，叙事接受者与叙事者相对应，作品中的人物、情节等在他们之间的信息流动中产生；而隐含作者无声，隐含读者无形，他们之间不可能进行交流。还有一个重要区别是，叙事接受者只能出现在叙事文中，隐含读者却可以出现在非叙事文（如诗歌和宗教经文）的交流情境中。

十四集连续剧《一场风花雪月的事》，按照一些真实观众（本书根据行文中的不同情况，分别采用“读者”、“观众”、“受众”等提法，其所指即叙事学含义都是一

致的)的看法,这是一个女警察爱上一个黑帮人物的故事。但在隐含读者看来,却是一出缠绵悱恻的爱情绝唱。女主角与逃亡中的黑帮人物潘小伟绝望地相爱,又在真相被刑警队的同事们凭推理得知之后陷入新的绝望;原先围在身边打转的小伙子们一个个离去,原先和蔼可亲的队长怒斥她“可怕”,于是她开始为自己的生存而苦苦挣扎。当叙事者通过画外音转述刑警队长武立昌的下述观点时,隐含读者的态度是怀疑的,甚至是排斥的:“如果与你同行的人是一个不安分的、善变的、首先保护自己的人,你就不能指望他对自己的伙伴、事业、团体甚至爱情有起码的忠诚与操守。”叙述者企图用这句话为吕月月盖棺定论,但隐含观众宁可相信叙述者的另一句话:“在人们眼里,风花雪月,海誓山盟,总是那么浪漫,那么忧伤,那么美丽。”

二 叙事者与叙事接受者

查特曼将“叙事者”和“叙事接受者”视为叙事交流情境中可有可无的成分,所以给它们加上了括号,理由是叙事者可分成存在的和不存在的两类,在那些叙事者隐身的作品中,他就是不存在的;与之相适应,叙事接受者也可分为存在的和不存在的两类。

里蒙—凯南不同意查特曼的观点,她辨析道:“在我看来,一个故事里总有个讲故事的人,至少每句话,或记录下来的每句话是以有一个说这句话的人为前提的。从这个意义上讲,总有一个讲故事的。”^①虽然在某些追求客观效果的隐含作者那里,叙事者的身份被隐藏得很好,力求做到不露痕迹,甚至像舞台说明那样,仅仅列举物件的名称和位置,报道人物的动作和语言,如海明威的《杀人者》那样,将叙事语句减少到最低限度。但是,总有一个处在某个位置上将那一段段对话引来的叙述者,他的“引用”行为确立了他在叙事情境中的权威地位。这一点,电视虚构叙事文本或许更为典型。频繁地在旁白中让叙事者现身,是近期电视剧创作的一个趋势,而在一般的或曰接近传统的电视虚构叙事作品中,叙事者都是隐形的,摄像机镜头努力隐藏自己,造成故事“自我讲述”的幻觉。但在这种叙事情境中,叙事者的存在还是可以明显感觉到的。一个突出的现象就是,它只让你看到它想告诉你的事,而将不想叙述、或不便叙述的事情隐藏起来,造成故事环节的缺失或空白。

一篇叙事文的诞生,总是证明着一个叙事主体的存在。即使是镜头的客观照像或

记录，也能找到这个叙事者。因此，叙事者不是有无的问题，而是在文本中被感知程度不同的问题。《一场风花雪月的事》、《新乱世佳人》、《黑槐树》、《永不瞑目》等作品的叙事者直接出面，对着假想观众（或者剧中的叙事接受者）进行叙述，这样的叙事者被感知程度最高；而《河弯弯 路弯弯》、《乡里故事》、《贫嘴张大民的幸福生活》等的叙事者则极力隐藏自己，这样的叙事者被感知程度就较低。

热奈特为叙事者分析出五种职能：

1. 叙述职能。
2. 管理职能，即安排叙事的内在组织和要素，决定材料的取舍和事件的连接。
3. 交际职能，即如何建立与叙事接受者的关系，使之对叙述内容采取正确的态度。
4. 证明或证实职能，叙事者以见证人的身份出现，证明其叙述内容来源可靠，叙述准确。
5. 思想职能，叙事者介入情节，对有关情节发表权威性或说教性的言论。^[12]

其中，第一项是最根本的职能，任何叙述者离开这个职能便同时失去叙事者的资格。其他各项则根据不同的叙事文本而定，既不是非要不可，也不是可有可无，在不同的叙事文本中各占不同的比例。例如，在无所不在的超叙事者那里，思想职能就发挥得较为突出一些。他总是千方百计地渗入人物的意识层，让他成为叙事者的传声筒，对故事中的情节、人物等发表评论。《开国领袖毛泽东》第十九集，朝鲜战争爆发后，台北草山别墅里的蒋介石显得十分兴奋，对未来时局的发展方向发表了一通预测：“今日麦克阿瑟指挥美军在仁川登陆，就像二战期间艾森豪威尔指挥的诺曼底登陆，金日成必将全军覆没！”宋美龄问：“那苏联要是参战呢？”蒋介石答：“那就必然爆发第三次世界大战！而我们呢，也就可以借助美国的力量光复大陆了！”这段对白是否符合历史真实暂且不论，它在剧中的功能是，借蒋介石之口表达了叙事者对这个溃退台湾的失败者的心理的判断，是用来反衬毛泽东和中共中央抗美援朝战略决策的正确性的。又如《纪委书记》第十集，为了测验新上任的纪委书记门浩的反腐败斗志，市委特地组织了一个考场，让一群久涉官场的老干部给门浩出难题，结果，一切似是而非、包庇纵容腐败分子的言论，都被门浩一一击退，他最后引用列宁的话说：“共产党员成了官僚主义者，如果说有什么东西把我们毁掉的话，那就是这个！”这实际上是叙事者所要表达的主

题，要宣传的思想。

而在内叙事者那里，交际职能和证实职能更为突出些。为了使叙事接受者相信吕月月最后结局的真实性，《一场风花雪月的事》的叙事者就必须证明自己的消息来源可靠，其依据是：在吕月月去了香港之后，叙事者海记者是除了她母亲之外惟一与之保持联系的人，能够及时得到来自香港的第一手信息。

叙事接受者是叙事情境中叙事者概念的逻辑对应物，它在叙事文中是否显形，它对叙事进程的影响抑强抑弱，功能或隐或显，均取决于叙事者在叙事情境中的地位和作用。与隐含读者完全是一种假想的存在不同，叙事接受者是叙事交流场景中一个客观存在的环节。没有叙事者，叙事信息无从发出；没有叙事接受者，同样不可能有叙事作品，“因为叙述者给自己一个信息是毫无意义的”^⑬。

由于叙事者的身份在电视虚构叙事作品中有隐显之别，叙事接受者的形象也相应地有隐显之别。在一些超视角的全知叙事者发出的叙述信息当中，叙事接受者的信号极弱，几乎很难使人感觉到他们的存在。但是我们可以从叙事者的行为中辨析出他的身影。如连续剧《人间正道》乃典型的超视角全知叙事，从市委常委会的会议室到两个行政村为水而械斗的现场，从省委班子成员之间的意见分歧到身患重病的工人因厂里亏损而住不进医院，整个平川市的每一个角落都在叙事者的洞察中，他有如一个无处不在的神，令世界显形。但是，他向谁显形？当他让主人公吴明雄在常委会上发表演说时，他假设的听众是谁？于是，一个叙事者所面对的形象开始在电视画面的前方出现，这就是不现身的叙事接受者。

在叙事者不现身的作品中，叙事接受者的形象是由隐身的叙事者建构的。在《人间正道》这类追求气势的作品中，叙事者有如人间正道的演绎者，手中掌握了社会进步的根本规律，因而叙事接受者就是一个怀着虔敬的心倾听真理的人。《乡里故事》的叙事者是一个能够把握当代农民的脉搏律动的人，其中的叙事接受者是他的朋友，常常与他一道发出会心的微笑。情景喜剧的叙事接受者是叙事者竭力想讨好的人，后者努力在故事中制造很多笑料，以博前者一灿。侦探故事的叙事接受者当然是个很好奇的人，不把事件的来龙去脉寻个水落石出，决不罢休。

而叙事者现身的作品中的叙事接受者，情况就有利得多了。因为叙事接受者总是随同叙事者一同在作品中出现，有形象，有性格，有生命，对叙事的进程和进度都有了发言的权力，再也用不着通过隐身的叙事者去推论他的存在了。

但是，由于叙事者在作品中现身的程度不同，叙事接受者所显现的方式也不同，

大体可分为符号化的和形象化的两种。

1. 符号化的叙事接受者 使之得以确认的标志是画外音和字幕。摄像机镜头语言是一种“自叙事”的画面语言，其叙述行为要靠某种分析和论证才能确认。而一旦“自叙事”的形式中加上了字幕和画外音，就使得叙述语言直接进入作品；叙述行为语言化的同时，叙事接受者也因此而彰显。如《周恩来在上海》第一集开端部分：

狂风，巨澜，大海发出惊天动地的啸声。

一只海燕迎着狂风，翱翔在万顷巨澜之颠。

海啸声渐远，叠印字幕，并送出深沉的男声画外音：

“一九二七年八月一日，周恩来等共产党人为回击蒋介石反动派的屠杀，在南昌打响了第一枪。

但是，由于中国共产党尚未找到一条正确的革命道路，在敌强我弱的历史条件下，震惊中外的南

昌起义胜利后不久就失败了！周恩来同志也因患恶性痢疾，被送往香港治疗。

是年十一月上旬，为回答中国革命向何处去？中共中央决定在上海召开紧急会议。大病未愈的周恩来同志奉命离开香港，乘船北上……”

有时，叙事接受者的身份不止是告知对象，同时也是智力提升对象。《围城》的小说原作中，有许多机智诙谐的叙述，极具作者钱钟书的个人风格和深厚学养，非语言不能表达。于是电视重述者在不少地方加进了画外音，以保留原作的风格和品位。而画外音的加入，便使得原本隐身的叙事接受者得到了显现。这个叙事接受者既能理解叙事者渊博的知识和卓越的想象力，又能在接受过程中提高智力水准。

2. 形象化的叙事接受者 这是惟有故事内叙事接受者才可能有的情形。《一场风花雪月的事》有两层叙事，第一层叙事者为海记者，叙事接受者仅以符号的形式存在；第二层叙事者是吕月月，叙事接受者是海记者。海记者在作品中不仅起着叙事枢纽的功能，而且具有一名记者的职业敏感和敬业精神。他为了深入了解国宝级小提琴失而复得的全部过程，几次三番找吕月月采访，并切实帮助采访对象解决困难（如将她从派出所送回家中等），最后竟成了离开了组织和同志们的女主人公惟一可以倾诉的对象。

《走出凯旋门》的内叙事者有多人，而内叙事接受者只有杨辉及其妻子玛丽。杨辉不是一个消极的叙事接受者，而是个积极的叙事行为的助产士和引导者。由于有了他对了解

父母亲身世和详细经历的迫切心情，才使他多次踏上父母之邦的土地，在父母的亲朋故旧中寻觅那原本模糊的父亲和母亲的形象，才引发了一个又一个叙事者对逝去时光的追忆。

作为叙事作品中的人物，形象化叙事接受者不是消极地接受故事，而是以自己的理智和情感等主观态度参与故事的讲述，对叙事者的叙事速度、叙事频次等都具有积极能动的作用。

在某些情况下，形象化的叙事接受者与故事内叙事的关系也可以是间接的。《乡里故事》第十一集，为筹钱买钢厂，杨松伟进城找朋友帮忙；在送别的村口，擅长演唱河南坠子的杨父又操起了琴，唱道：“我儿进京去赶考，/有几言言语记心上。/你见了年老人称伯父，/你见了年轻人称兄长，/年轻的妇女称大嫂，/你见了老妈妈叫人家大娘。/多说好话少赶路，/出门人见人施礼才应当。/要知道爹娘在家把你盼……”在该剧的故事场景中，这段演唱的叙事接受者是围着听坠子的观众；只有从内容层次上，才能理解叙事者（杨父）的用心是在叮嘱肩负重任的儿子，杨松伟才是真正的叙事接受者。

三 叙

事层次

热奈特给叙事层次所下的定义是：“一篇叙事文所讲述的任何事件所处的虚